
JOSÉ LUIZ FIORIN

A ESTILÍSTICA NA TRADIÇÃO DE
LÍNGUA PORTUGUESA E OS
ENFOQUES DISCURSIVOS ATUAIS

Le style, c'est l'homme même.

Buffon

Le style, c'est l'oubli de tous les styles.

Jules Renard

Se começarmos por distinguir uma Estilística da língua de uma Estilística Lite-rária, vamos observar que, na tradição de língua portuguesa, a primeira parece ter tido mais importância.

A Estilística da língua foi iniciada por Charles Bally (1941, 1952). Para esse discípulo de Saussure, a linguagem apresenta duas faces: uma intelectual ou lógica e uma afetiva. Por essa razão, é possível distinguir a informação neutra dos suplementos subjetivos acrescentados a ela, como o comprovam os casos em que o mesmo conteúdo é expresso de maneira diferente. Essa distinção permite separar o conteúdo lingüístico do conteúdo estilístico. À Estilística cabe estudar «os fatos da expressão da linguagem, organizada do ponto de vista de seu conteúdo afetivo, isto é, a expressão dos fatos da sensibilidade pela linguagem e a ação dos fatos da linguagem sobre a sensibilidade» (1952: 16). A tarefa da Estilística é, assim, a de estudar o conjunto de recursos

expressivos da língua, que tem a função seja de manifestar o sentimentos do falante, seja de atuar sobre os outros. Cabe ainda lembrar que Bally se interessa fundamentalmente pelos aspectos afetivos da língua falada, o que o afasta das disciplinas literárias.

Marouzeau (1969) dá um enfoque mais individual à Estilística, deslocando-a da língua para o discurso. Concebe a língua como um repertório de possibilidades que os usuários utilizam de acordo com suas necessidades de expressão, praticando suas escolhas, ou seja, seu estilo, na medida em que as leis da língua o permitem. Tanto Marouzeau quanto Cressot (1974) consideram a língua literária o lugar do uso mais rico e variado dos recursos expressivos e, por conseguinte, o domínio por excelência da Estilística. Cressot analisa os procedimentos estilísticos literários, pretendendo descrever a linguagem literária. Não estuda autores ou obras.

Dentro dessa tradição, desenvolve-se uma gama de estudos que visam a estudar os recursos expressivos da língua portuguesa.

Manuel Rodrigues Lapa (1945), já no prefácio, revela sua filiação teórica a Bally. Em sua obra *Estilística da Língua Portuguesa*, estuda os valores expressivos do vocabulário, dos processos de formação de palavras, das classes de palavras (substantivo, adjetivo, artigo, pronome, verbo, advérbio, preposição e conjunção) e de alguns fatos sintáticos, principalmente a concordância irregular. Sua obra tem fins práticos e não discute aspectos teóricos da noção de estilo. Por outro lado, assume, às vezes, ao dar conselhos aos que se iniciam na arte de escrever, um tom normativo, contrário à perspectiva descritiva que deveria presidir a esse tipo de estudo.

Mattoso Câmara Jr. (1952) é o autor mais importante desse campo de estudos. A obra mais importante nesse domínio é *Contribuição à Estilística Portuguesa* (1952). Partindo das funções da linguagem enunciadas por Bühler, a de representação, a de expressão e a de apelo, mostra que a primeira corresponde à linguagem intelectual, domínio da Gramática; a segunda e a terceira dizem respeito, respectivamente, à manifestação psíquica e à atuação sobre o outro, campo da Estilística. Esta disciplina estuda, pois, o sistema expressivo da língua e faz parte da Lingüística considerada em sentido amplo (em sentido restrito, a Lingüística corresponde ao domínio da Gramática). Dessa forma, pretende Mattoso Câmara estabelecer uma Lingüística portuguesa do estilo. Para ele, a linguagem tem a função de representar mentalmente a realidade, mas os falantes alteram o sistema lingüístico para exprimir emoções e influir sobre as pessoas. Assim, o estilo é o uso da língua que ultrapassa o plano intelectual. Na segunda parte de sua obra, Mattoso estuda algumas possibilidades expressivas do português, para, de certa forma, balizar os estudos estilísticos da língua portuguesa. Analisa aspectos fônicos (por exemplo, a motivação sonora), léxicos (por exemplo, o valor estilístico dos sufixos e da sinonímia) e dois fatos sintáticos do português, o infinitivo pessoal e a colocação dos pronomes átonos, para mostrar seu valor expressivo.

Gadstone Chaves de Melo explicita sua filiação teórica a Bally, chegando a dizer que «as modernas correntes deixam intocada a Estilística da linha de Bally» (1976: 40). Estuda a utilização do material sonoro, analisa a sintaxe em perspectiva estilística (a frase e suas modalidades, o emprego dos determinantes, o emprego do verbo, o emprego das formas nominais do verbo, a regência, a concordância, a colocação, etc.) e faz breves observações sobre o valor expressivo do vocabulário.

Nilce Sant'Anna Martins «trata da expressividade da língua portuguesa, isto é, os meios que ela oferece aos que falam ou escrevem para manifestarem estados emotivos e julgamentos de valor, de modo a despertarem em quem ouve ou lê uma reação de ordem afetiva» (1989: 23). Sua filiação teórica a Bally é também explícita. Entre-tanto, examina principalmente os fatos da linguagem literária, por considerar que dela se podem deduzir as possibilidades estilísticas nos níveis fonético, léxico e sintático. Estuda a estilística do som, a da palavra (lexical e morfológica), a da frase. Além disso, analisa fatos vinculados à enunciação sob uma perspectiva estilística. Assim, estuda, entre outros, os fenômenos de citação do discurso alheio, a questão das formas de tratamento, a utilização de uma pessoa por outra, as figuras de retórica consideradas à luz da enunciação. Finalmente, mostra que a Estilística de enunciação é um campo ainda novo e bastante promissor.

A chamada Estilística Literária não teve, no Brasil, uma posição proeminente no campo dos estudos de literatura. Em São Paulo, em torno na figura de Antonio Candido, procede-se a uma renovação, de cunho sociológico, dos estudos literários. Afrânio Coutinho, de fato, introduziu o termo *Estilística* no Brasil, mas a sua utilização foi mais no âmbito da *Criticism*, mas também com elementos da Estilística à Spitzer e Dámaso Alonso. Embora a influência da Estilística não seja central, desenvolveram-se trabalhos fundados em duas vertentes: de um lado, a Estilística idealista de Spitzer e Dámaso Alonso; de outro, a Estilística estruturalista. As duas baseiam-se numa concepção de estilo como desvio. No entanto, enquanto esta faz dos desvios o objeto de sua análise, aquela pretende explicar a origem dos desvios, que são motivados pelo psiquismo dos escritores. Para a Estilística idealista, a linguagem literária é desvio, porque traduz um estado de alma particular. A Estilística estruturalista concebe o estilo como o desvio de uma norma, seja ela extratextual, quando é concebida como a norma lingüística (por exemplo, Bruneau: 1975) ou como o código da prosa, em que o grau zero de poeticidade é atribuído à linguagem da prosa científica, informativa (por exemplo, Cohen, 1974), seja ela intratextual, quando é vista como o conjunto padrões lingüísticos imperantes no texto (por exemplo, Riffaterre: 1973).

As teorias do discurso e do texto atuais não têm ainda uma concepção adequada de estilo. Com base na Semiótica e na Análise do Discurso de linha francesa, propomos refletir sobre esse conceito, para estabelecer alguns elementos com que se possa

trabalhar na leitura de textos. Dois problemas devem atrair nossa atenção: o conceito de estilo e sua relação com a linguagem literária.

A palavra *estilo* tem uma utilização bastante ampla. Usa-se esse termo para falar de um escritor (o estilo de Vieira, de Camões, de Alencar, de Machado de Assis), de uma «escola» artística (o estilo barroco, o estilo romântico, o estilo dos impressionistas), de um criador qualquer (o estilo de Chanel, o estilo de Portinari), de uma época (o estilo dos anos sessenta), de um tipo de linguagem (o estilo jurídico, o estilo diplomático), de uma atividade humana qualquer (o estilo de governar do Presidente Fernando Henrique). Qual é o sentido de base dessa palavra, que propicia esses diferentes usos?

Estilo é o conjunto de traços particulares que define desde as coisas mais banais até as mais altas criações artísticas. É o conjunto de características que determina a singularidade de alguma coisa, ou, em termos mais exatos, é o conjunto de traços recorrentes do plano do conteúdo ou da expressão por meio dos quais se caracteriza um autor, uma época, etc. O termo *estilo* alude, então, a um fato diferencial: diferença de um autor em relação a outro, de um pintor relativamente a outro, de uma época em relação a outra, etc. Há, no estilo, como em todos os fatos discursivos, um aspecto ligado à produção do texto e um relacionado a sua interpretação. Isso significa que o estilo toma forma na interação entre produção e interpretação, ou seja, numa práxis enunciativa, o que quer dizer que é um fato da ordem do acontecimento e não da estrutura. Sendo controlado pela instância da enunciação, o estilo aparece nas formas discursiva e nas formas textuais.¹ Assim, estilo é um conjunto global de traços recorrentes do plano do conteúdo (formas discursivas) e do plano da expressão (formas textuais) que produzem um efeito de sentido de identidade. Configuram um *ethos* discursivo. E nesse sentido que se pode entender hoje a afirmação de Buffon de que o estilo é o homem.

Exemplifiquemos o que são esses traços recorrentes. São características do plano do conteúdo, por exemplo, a reiteração de certos temas (os temas da *efemeridade da vida* e da *inexorabilidade da morte* repetem-se na poesia barroca; o tema do *carpe diem* é uma recorrência na poesia de Ricardo Reis, um dos heterônimos de Fernando Pessoa). A descrição de objetos decorativos é característica do parnasianismo. Diz Alfredo Bosi que «o parnasiano típico acabará deleitando-se na nomeação de vasos e leques chineses, flautas gregas, taças de coral, ídolos de gesso em túmulos de mármore» (1975: 248). As figuras relacionadas à vida pastoril são reiteradas na poesia árcade. A ênfase nos comportamentos instintivos do homem e sua comparação com os animais são constantes no romance naturalista. São características do plano da expressão, por exemplo, as formas de organizar as palavras no texto ou determinadas construções. Assim, vemos que a antítese é uma constante da sermonística de Vieira. A busca exacerbada da musicalidade da linguagem, com a criação de aliterações, etc., é uma constante na poesia simbolista; as rimas perfeitas e ricas e a métrica impecável são definidoras do parnasianismo. O que determina um estilo é o conjunto de traços reiterados e não uma característica isolada.

(1) Os termos discurso e texto estão sendo usados com o valor que lhes atribui a Semiótica francesa. Discurso é o nível do percurso gerativo de sentido, em que o sujeito da enunciação seleciona estruturas sêmio-narrativas (por exemplo, opção entre a dimensão pragmática ou cognitiva da narrativa) e revestem-as com unidades mais complexas e concretas que as dos níveis anteriores, actorializando-as, temporalizando-as e espacializando-as e tematizando-as ou figurativizando-as. Texto é uma unidade de manifestação, em que um plano de conteúdo se une a um plano de expressão (cf. Greimas e Courtés: 1979).

Os imitadores, os que parodiam, os falsificadores em pintura, os *covers*, etc. «copiam» exatamente esse conjunto de traços, o estilo daquele que é imitado, falsificado, etc. Por outro lado, é esse conjunto de características que permite dizer, quando lemos um texto ou vemos um quadro cujo autor não conhecemos: *parece Vieira, soa a Machado, é um Toulouse-Lautrec*. Examinemos alguns exemplos de imitação de estilo.

«Quando Bauer, o de pés ligeiros, se apoderou da cobiçada esfera, logo o suspeito Naranjo lhe partiu ao encalço, mas já Brandãozinho, semelhante à chama, lhe cortou a avançada. A tarde de olhos radiosos se fez mais clara para contemplar aquele combate, enquanto os agudos gritos e imprecações em redor animavam os contendores. A uma investida de Cárdenas, o de fera catadura, o couro inquieto quase se foi depositar no arco de Castilho, que com torva face o repeliu. Eis que Djalma, de aladas plantas, rompe entre os adversários atônitos, e conduz sua presa até o solerte Julinho, que a transfere ao valoroso Didi, e este por sua vez a comunica ao belicoso Pinga. A essa altura, já o cansaço e o suor chegam aos joelhos dos combatentes, mas o Atrida enfurecido, como o leão, que fiado na sua força, colhe no rebanho a melhor ovelha, rompendo-lhe a cerviz e despedaçando-a com fortes dentes, para em seguida sorver-lhe o sangue e as entranhas - investe contra o desprevenido Naranjo e atira-o sobre a verdejante relva calcada por tantos pés celestes. Os velozes Torres, Madrida e Avellan ficam paralisados, tanto o pálido temor os domina; e é quando o divino Baltasar, a quem Zeus infundiu sua energia e destreza, arremete com a submissa pelota e vai plantá-la, qual pomba mansa, entre os pés do siderado Carhajal...»

Assim gostaria eu de ouvir a descrição do jogo entre brasileiros e mexicanos, e a de todos os jogos: à maneira de Homero.

(Andrade 1983: 1090).

Register for free at <https://www.scipedia.com> to download the version without the watermark

O próprio cronista diz que a descrição do jogo imaginada por ele no primeiro parágrafo imita o estilo de Homero, em que uma das características é a plasticidade. Pode-se dizer que o poeta não descreve um objeto, mas coloca-o diante de nós, faz com que o vejamos. Essa visualidade da poética homérica é dada pela utilização de adjetivos ou expressões de valor adjetivo bem concretos (por exemplo, não se diz que Bauer era rápido, mas que era *o de pés ligeiros*; o divino *Baltasar, a quem Zeus infundiu sua energia e destreza*); pelas comparações (por exemplo *como o leão, que fiado na sua força, colhe no rebanho a melhor ovelha, rompendo-lhe a cerviz e despedaçando-a com fortes dentes, para em seguida sorver-lhe o sangue e as entranhas*), pela atribuição de um adjetivo concreto referente ao efeito a um substantivo abstrato designativo da causa (por exemplo, *pálido temor*), pela atribuição de uma característica bem precisa a cada personagem (por exemplo, *solerte Julinho, valoroso Didi, belicoso Pinga*), pela tentativa de concretização maior dos substantivos comuns, seja designando os objetos por uma característica, seja atribuindo aos nomes um adjetivo bem concreto (*couro inquieto, presa [= bola], verdejante relva, submissa pelota*). Como o poeta recria o estilo de Homero por desejar ouvi-lo repetido na descrição de um jogo de futebol, configura-se aí uma imitação de estilo por captação, ou uma estilização, em que se imita o estilo na mesma direção de sentido do texto imitado.

Manuel Bandeira escreveu uma série de poemas denominados *À maneira de...*, em que imita o estilo de certos poetas, não para desqualificá-los, mas como um exercício de escrita. Trata-se também de casos de imitação de estilo por captação ou de estilização.

À maneira de Alberto de Oliveira:

Esse que em moço ao Velho Continente
Entrou de rosto erguido e descoberto,
E ascendeu em balão e, mão tenente,
Foi quem primeiro o sol viu mais de perto;

Águia da Torre Eiffel, da Itu contente
Rebento mais ilustre e mais diserto,
É o florão que nos falta (e não no tente
Glória maior), Santos Dumont Alberto!

Ah que antes de morrer, como soldado
Que mal-ferido da refrega a poeira
Beija do chão natal, me fora dado

Vê-lo (tal Febo esplende e é luz e é dia)
Na que chamais de Letras Brasileira,
Ou melhor nome tenha, Academia.
(1983: 434).

SCIPEDIA

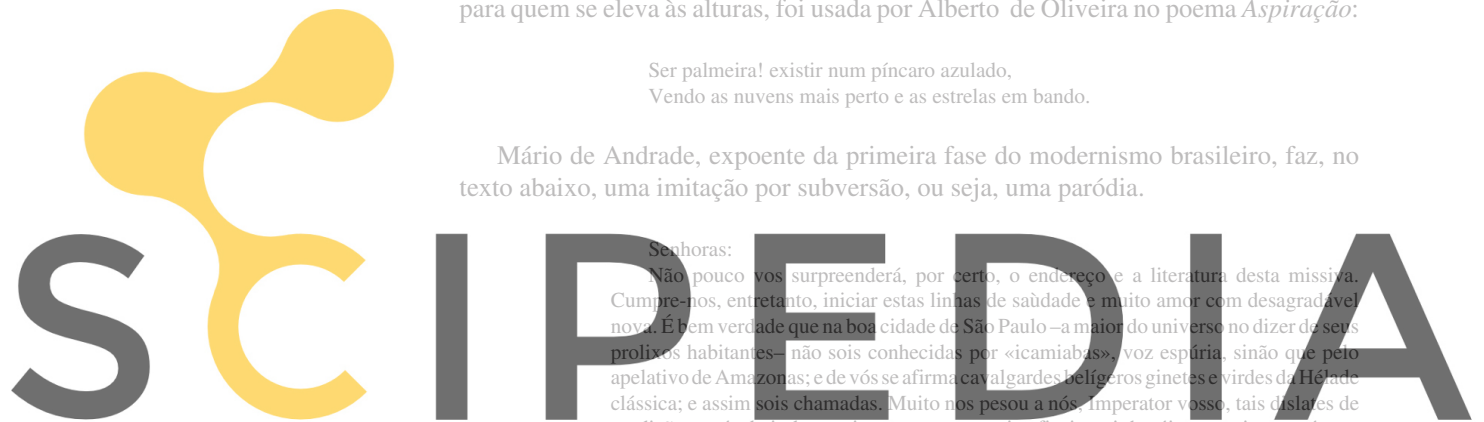
Register for free at <https://www.scipedia.com> to download the version without the watermark

Alberto de Oliveira é um dos mais célebres poetas do parnasianismo brasileiro. Quais as características de sua poesia captadas por Manuel Bandeira? A forma poética preferida de Alberto de Oliveira é o soneto. Além disso, freqüentemente, traça um quadro, uma cena, em que procura fixar a sensação de um detalhe ou a memória do fragmento de um determinado acontecimento. Manuel Bandeira, num soneto, busca compor a cena do brasileiro que, chegando à Europa, voa, pela primeira vez, com um instrumento mais pesado do que o ar, ao redor da Torre Eiffel. Esse tema é tratado, como sempre faz Alberto de Oliveira, com objetividade. O fato é simplesmente narrado. Além disso, faz-se no soneto uma referência à mitologia clássica: usa-se a expressão *tal Febo esplende* para significar *o sol brilha*. A métrica usada é o decassílabo heróico, acentuado fundamentalmente na 6ª e na 10ª sílabas, mas com possibilidade de ter acentuações secundárias na 8ª e numa das quatro primeiras sílabas. As rimas são todas graves, ou seja, rimam palavras paroxítonas. Ademais, são sempre ricas, ou seja, são feitas com palavras de classe gramatical diferente ou de finais pouco freqüentes. Contraem-se sistematicamente as vogais, fazendo com que duas ou mais sílabas gramaticais se transformem numa única sílaba poética (por exemplo, no 1º verso, temos *essi quem moço*, em que *que* e *em* formam um ditongo). No domínio da sintaxe, usa-se abundantemente a inversão da ordem habitual das palavras (por exemplo, o objeto direto

precede o verbo em *a poeira beija, o sol viu de mais perto*, anteposição do determinante ao determinado de *Letras Brasileira (...)* Academia). O léxico é preciosista (por exemplo, *diserto* = que se exprime com facilidade, simplicidade e elegância; *florão* = ornato de ouro ou de pedras preciosas, à feição de uma flor). Todos esses traços dos níveis fônico (métrica, rima, etc.), léxico e sintático são recorrentes na poesia de Alberto de Oliveira. Cabe lembrar ainda que uma imagem semelhante a *ver o sol mais de perto*, para quem se eleva às alturas, foi usada por Alberto de Oliveira no poema *Aspiração*:

Ser palmeira! existir num píncaro azulado,
Vendo as nuvens mais perto e as estrelas em bando.

Mário de Andrade, expoente da primeira fase do modernismo brasileiro, faz, no texto abaixo, uma imitação por subversão, ou seja, uma paródia.



Senhoras:

Não pouco vos surpreenderá, por certo, o endereço e a literatura desta missiva. Cumpre-nos, entretanto, iniciar estas linhas de saúdade e muito amor com desagradável nova. É bem verdade que na boa cidade de São Paulo – a maior do universo no dizer de seus prolixos habitantes – não sois conhecidas por «icamiabas», voz espúria, sinão que pelo apelativo de Amazonas; e de vós se afirma cavalgades beligeros ginetes e virdes da Hélade clássica; e assim sois chamadas. Muito nos pesou a nós, Imperator vosso, tais dislates de erudição, porém heis de convir conosco que, assim, ficais mais heróicas e mais conspícuas, tocadas por essa pátina respeitável da tradição e da pureza antiga.

Mas não deveis desperdiçar o vosso tempo fero e inútil, nem a perturbar o vosso entendimento, com notícias de mau calibre; passemos, pois, imediato, ao relato de nossos feitos por cá.

Nem cinco sóis eram passados que de vós nos partíramos, quando a mais temerosa desdita pesou sobre nós. Por uma bela noite dos idos de maio do ano translato, perdíamos a muiraquitã; que outrém grafara muraquitã, e, alguns doutos, ciosos de etimologias esdrúxulas, ortografam muyrakitam e até mesmo muraqué-itã, não sorriais! Haveis de saber que este vocábulo, tão familiar a vossas trompas de Eustáquio, é quasi desconhecido por aqui. Por estas paragens mui civis, os guerreiros chamam-se polícias, grilos, guardas-cívicas, boxistas, legalistas, mazorqueiros, etc.; sendo que alguns desses termos são neologismos absurdos – bagaço nefando com que os desleixados e petimetres conspurcam o bom falar lusitano. Mas não nos sobra já vagar para discretearmos «sub tegmine fagi», sobre a língua portuguesa, também chamada lusitana. O que vos interessará, por sem dúvida, é saberdes que os guerreiros de cá não buscam mavórticas damas para o enlace epitalâmico, mas antes as preferem dóceis e facilmente trocáveis por voláteis folhas de papel a que o vulgo chamará dinheiro, o «curriculum vitae» da civilização a que hoje fazemos ponto de honra em pertencermos. (1978: 71-72).

O trecho faz parte do capítulo «Carta pras icamiabas» do livro *Macunaíma*. O reme-
tente dessa carta é Macunaíma, o próprio herói do romance; o lugar em que está é a cida-
de de São Paulo; o destinatário são as icamiabas, ou seja, as amazonas, mulheres
guerreiras, que, segundo a lenda, viviam na região hoje denominada Amazônia. Deve-

se lembrar que o termo *icamiabas* é de origem indígena, enquanto a palavra *amazonas* provém do grego.

Esse texto, logo à primeira vista, parece ter sido escrito num período anterior ao modernismo, em que se cultivava uma forma «clássica» de escrever. Os traços que permitem afirmar isso são:

- a) uso da segunda pessoa do plural para tratamento;
- b) emprego sistemático do plural majestático;
- c) utilização do objeto indireto pleonástico, em *Muito nos pesou a nós*;
- d) uso de um léxico preciosista e até de sabor arcaizante (*voz* por «palavra», *missivas* por «cartas», *Hélade* por «Grécia», *belígeros ginetes* por «cavalos de guerra», *dislates* por «asneiras», *conspícuas* por «ilustres», «respeitáveis», *pátina* por «envelhecimento», *fero* por «feroz», *idos de maio* por «dia 15 de maio»; *translato* por «passado», *petimetre* por «homem que se veste com apuro exagerado», *discretear* por «discorrer calmamente», *enlace epitalâmico* por «casamento», *vulgo* por «povo», *mavórticas*, adjetivo derivado de Mavorte, forma epentética de Marte, por «guerreiras»);
- e) utilização de perífrases que chegam ao ridículo, para falar de coisas bastante banais (*trompas de Eustáquio* por «ouvidos»);
- f) emprego de formas da sintaxe clássica, como, por exemplo, oração reduzida de infinitivo em casos em que no português moderno se utiliza uma oração desenvolvida (por exemplo, de vós se afirma *cavalgades* belígeros ginetes e *virdeis* da Hélade clássica);
- g) emprego de formas arcaicas, como *esperdiçarmos* (por exemplo, *não devemos desperdiçarmos*; *fazemos ponto de honra pertencermos*);
- h) emprego das normas portuguesas antigas de acentuação (por exemplo, *saùdade* em lugar de *saudade*, *epitalâmico* em vez de *epitalâmico*);
- i) citação de dois versos de *Os Lusíadas*, com que se inicia o célebre episódio do Gigante Adamastor:

Porém já cinco sóis eram passados
Que dali nos partíramos cortando. (V, 37, 1-2)

- j) citação de um pedaço do 1º verso das *Bucólicas*, de Virgílio: *sub tegmine fagi*.

O texto surpreende no contexto do romance, porque o narrador rompe com a modalidade espontânea de linguagem que vinha utilizando até então e adota um registro marcadamente formal. Ao optar por um léxico e uma sintaxe já desusados, muito a gosto dos parnasianos e pré-modernistas (por exemplo, Rui Barbosa, Coelho Neto, Bilac), o narrador imita o estilo desses autores, para ridicularizar a literatura brasileira do período anterior ao modernismo e, por conseguinte, toda a cultura brasileira dessa época, já que esse estilo correspondia ao gosto da moda. Ao satirizar o caráter



Register for free at <https://www.scielo.org> to download the version without the watermark

anacrônico e formal da linguagem da época, escarnece do caráter ultrapassado e solene de nossa cultura urbana em geral. Ironiza as discussões etimológicas, muito apreciadas então. Ao dizer que as palavras da gíria ou da linguagem familiar são neologismos absurdos, bagaço nefando, com que se conspurca a língua portuguesa, satiriza os puristas. Ridiculariza uma certa norma do português, o que era tido por «português castiço» no período. Ironiza uma forma de escrever, em que, sem o menor propósito, cita-se a literatura clássica. É um caso de imitação de estilo por subversão (chamada também paródia), pois o narrador desqualifica o estilo imitado no próprio movimento de imitação.

Diferença e repetição são dois momentos no processo dinâmico de produção estilística. O estilo aparece como diferença e, em seguida, fixa-se em esquemas, cristaliza-se em estereótipos, que podem ser imitados. Importa analisar a constituição diferencial do estilo.

O princípio unificador da obra de Mikhail Bakhtin é a concepção dialógica da linguagem. O teórico russo enuncia esse princípio e, em sua obra, examina-o em seus diferentes ângulos e estuda detidamente suas diferentes manifestações.

Segundo Bakhtin, a língua, em sua «totalidade concreta, viva», em seu uso real, tem a propriedade de ser dialógica. Essas relações dialógicas não se circunscrevem ao quadro estreito do diálogo face a face. Ao contrário, existe uma dialogização interna da palavra, que é perpassada sempre pela palavra do outro, é sempre e inevitavelmente também a palavra do outro. Isso quer dizer que o enunciador, para constituir um discurso, leva em conta o discurso de outrem, que está presente no seu. Ademais, não se trata de uma dialógica que se dá entre dois sujeitos, mas de uma dialógica que se dá entre dois discursos. Os sujeitos sociais, os pontos de vista acerca da realidade (1970a: 238-243, cf. também 1988: 86-88, 96, 100; 1992: 353-358).

Esse dialogismo mostra-se na bivocalidade, na polifonia, no discurso direto, indireto e indireto livre, etc. Apesar de mostrar com clareza que as relações dialógicas estão sempre presentes na linguagem, Bakhtin ocupou-se muito mais da análise dos discursos em que elas se mostram do que daqueles em que elas não se manifestam por marcas lingüísticas. Assim, estudou mais o que, em certo momento de sua obra, chamou o romance polifônico do que o monofônico, estudou mais o discurso carnavalesco do que o discurso oficial a partir do qual se construía, e assim por diante.

Com base nos princípios bakhtinianos, a Análise do Discurso de linha francesa propõe o princípio da heterogeneidade, a idéia de que a linguagem é heterogênea, ou seja, de que o discurso é tecido a partir do discurso do outro, que é o «exterior constitutivo», o «já dito» sobre o qual qualquer discurso se constrói. Isso quer dizer que o discurso não opera sobre a realidade das coisas, mas sobre outros discursos. Todos são, portanto, «atravessados», «ocupados», «habitados» pelo discurso do outro (Authier 1990: 25-27). Por isso, a fala é fundamentalmente, constitutivamente heterogênea. Sob a palavra, há outras palavras. A palavra do outro é condição de constituição de qualquer discurso. (Authier 1982, 1995; Maingueneau 1983, 1984, 1987). Observe-se que o

conceito de heterogeneidade é uma maneira de precisar teoricamente o conceito bakhtiniano de dialogismo.

A heterogeneidade pode ser constitutiva ou mostrada. A primeira é aquela que não se mostra no fio do discurso; a segunda é a inscrição do outro na cadeia discursiva, alterando sua aparente unicidade. Naquela, o discurso não revela a alteridade na sua manifestação; nesta, a alteridade exhibe-se ao longo do processo discursivo. A heterogeneidade mostrada pode ser marcada, quando se circunscreve explicitamente, por meio de marcas lingüísticas, a presença do outro (por exemplo, discurso direto, discurso indireto, negação, aspas, metadiscurso do enunciador), e não marcada, quando o outro está inscrito no discurso, mas sua presença não é explicitamente demarcada (por exemplo, discurso indireto livre, imitação) (Authier 1990: 25-36). Como diz Authier, a ambivalência das marcas da heterogeneidade mostrada não marcada representa a incerteza que caracteriza a referência ao outro. Joga ela com a diluição, com a dissolução do outro no um e, por isso, está a meio caminho da heterogeneidade constitutiva e da marcada (1990: 34).

Authier mostra que os dois tipos de heterogeneidade «representam duas ordens de realidade diferentes: a dos processos reais de constituição dum discurso e a dos processos não menos reais de representação, num discurso, de sua constituição. (...) A uma heterogeneidade radical, exterioridade interna ao sujeito e ao discurso, *não localizável e não representável* no discurso que constitui, aquela do *Outro do discurso* —onde estão em jogo o interdiscurso e o inconsciente—, se opõe a representação, no discurso, *de si mesmo*, aquela que constitui o sujeito, o *eu*, o *eu-discurso*, o *eu-discurso* —sujeito, discurso— *se delimita na pluralidade dos outros* e ao mesmo tempo afirma a figura dum enunciador exterior ao seu discurso» (1990: 32). Observe-se que Authier considera a heterogeneidade constitutiva não representável, não localizável, pertencente à ordem do processo real de constituição do discurso. Não postula ela, ao afirmar isso, que essas duas ordens não sejam articuláveis, que não mantenham relações, que não sejam solidárias, mas apenas que são irreduzíveis (1990: 33).

Apreende-se a heterogeneidade constitutiva e certas formas da heterogeneidade mostrada pela memória discursiva de uma dada formação social. É a apreensão dos diferentes discursos que circulam numa dada formação social, dividida em classes, subclasses, grupos de interesse divergentes, pontos de vista múltiplos sobre uma dada realidade, que permite ver as relações polêmicas entre eles.

O estilo, sendo um fato discursivo, constitui-se heterogeneamente. É na oposição a outro estilo que se constrói. Por isso, como todo discurso, ele mostra seu direito e seu avesso, ou seja, exhibe-se a si mesmo e ao outro em oposição ao qual se constitui. Essas relações polêmicas permitem historicizar os fatos estilísticos. Por isso, um estilo mostra um *ethos* em contradição com outro, o que permite afirmar, com Jacqueline Authier, que o estilo são dois homens. Exemplifiquemos essa afirmação.

Satélite

Fim de tarde.
No céu plúmbeo
A Lua baça
Paira

Muito cosmograficamente
Satélite.

Desmetaforizada,
Desmitificada,
Despojada do velho segredo de melancolia,
Não é agora o golfão de cismas,
O astro dos loucos e enamorados,
Mas tão-somente
Satélite.

Ah Lua deste fim de tarde,
Demissionária de atribuições românticas;
Sem show para as disponibilidades sentimentais!

Fatigado de mais-valia,
Gosto de ti, assim:
Coisa em si,
- Satélite.
(Bandeira 1973: 232).

Nas linhas de 1 a 6, o poeta constrói uma figura da lua, situando-a num *fim de tarde*, num *céu plúmbeo*, atribuindo-lhe a qualidade de *baça*, isto é, «fosca», «embaçada» e dizendo que ela *paira muito cosmograficamente*. Como cosmografia é a astronomia descritiva, principalmente referente ao sistema solar, o que o poeta quer dizer com *paira muito cosmograficamente* é que a lua está no alto pura e simplesmente como um astro. O poeta sintetiza essa imagem numa palavra: *Satélite*. Com essa figura, o poeta pretende enfatizar o conceito «puro» de lua, despojado de qualquer tipo de associação paralela, sem as impressões sentimentais que esse conceito evoca.

O uso reiterado do prefixo *des*, que indica ação contrária (*desmetaforizada*, *desmitificada*, *despojada*), e a afirmação de que a lua *não é agora* o astro dos loucos e dos enamorados pressupõe que, no passado, ela foi metaforizada, mitificada, considerada como o depósito do velho segredo de melancolia, como um golfão de cismas, como o astro dos loucos e enamorados. A negação, tanto a indicada pelo prefixo *des*, quanto a feita pelo advérbio *não*, implica a presença de duas vozes, dois pontos de vista a respeito da lua: um que a vê como uma fonte e um repositório de sentimentos, de mitos e de metáforas; outro que a vê em sua realidade nua indicada pela palavra *satélite*.

Apesar de essas duas perspectivas estarem delimitadas pela negação, precisamos ainda nos valer de nossa memória discursiva, de nosso conhecimento dos textos

literários, para entender bem o que o poeta está refutando. As expressões «golfão de cismas» e «astros dos loucos e enamorados» remetem-nos a uma estrofe do poema *Plenilúnio*, de Raimundo Correia:

Há tantos anos olhos nela arroubados,
No magnetismo do seu fulgor!
Lua dos tristes e enamorados,
Golfão de cismas fascinador.
(1976: 65).

Ao opor-se a uma concepção a respeito da lua, atribuída a um literato do passado, podemos concluir não que o poeta esteja lamentando o fim dos bons tempos românticos e criticando a frieza do mundo moderno, mas que é avesso aos exageros sentimentais de uma certa literatura em torno da lua. Quando ele diz *sem show para as disponibilidades sentimentais*, quer dizer que a lua à qual dirige seus versos não está mais a exhibir-se para pessoas predispostas a vê-la de maneira sentimental. Se levarmos em conta que a mais-valia se define como a diferença entre o custo da força de trabalho e o valor do produto produzido pelo trabalhador, ao dizer *fatigado de mais-valia*, o poeta manifesta sua aversão aos exageros próprios de literatos de épocas passadas, que consistem em explorar a lua, roubando dela significados que ela não comporta. O poeta manifesta sua predileção pela concepção moderna (*Gosto de ti assim: / Coisa em si, / Satélite*).

Por meio das negações, e da negação de um texto poético, o poeta circunscreve no texto dois pontos de vista a respeito da poesia e dois estilos. Contesta uma poesia que idealiza a realidade, assume como sua uma concepção de poética como busca da essência da realidade. Ao mesmo tempo, nega a figurativização da lua, que é apresentada em toda a sua luminosidade, no alto do céu, etc. Há, nesse poema, um *ethos* estilístico modernista (o direito) e um anterior ao modernismo (o avesso).

Entendendo o estilo da maneira como se propôs acima, não há razão para considerar o texto literário como o *locus* privilegiado dos fatos estilísticos. Ao contrário, o estilo é um fato discursivo, que se apresenta em qualquer discurso, seja ele verbal ou não verbal. No entanto, é preciso verificar que existem textos com função utilitária e textos com função estética. Estes são os textos poéticos manifestados por qualquer plano de expressão. Assim, há texto verbais poéticos, textos picturais poéticos, etc. Entre eles, incluem-se os literários.

Muitos autores da chamada pragmática literária insistem no fato de que a literatura é aquilo que uma comunidade de leitores, em função de determinações sociais, lingüísticas, institucionais, etc., considera literatura (cf., por exemplo, van Dijk: 1981). É evidente que há um componente de convenção na determinação do fato literário. No entanto, os leitores põem-se de acordo em classificar um texto como literário em função de características próprias dele.

Antes de mais nada, é preciso descartar qualquer critério que se fundamente no tema abordado pelo texto. Não há conteúdos exclusivos da literatura nem avessos a seu domínio. Nesse aspecto, a única coisa que se pode afirmar é que, em certas épocas, os textos literários privilegiam certos temas e uma determinada maneira de figurativizá-los. Por exemplo, no barroco, aparece muito nítido o tema da transitoriedade da vida e da inevitabilidade da morte; no simbolismo, não aparecem paisagens com luz chapada, ensolaradas, mas lugares enlurados, com figuras imateriais e etéreas. Se o conteúdo é questão de preferência de época, não serve de critério para estabelecer a diferença entre texto literário e não literário.

Alguns autores dizem que essa distinção se faz com base no caráter ficcional ou não ficcional dos textos. O literário é ficção; o não literário apresenta a realidade efetivamente existente. Esses autores, ao fazer essa afirmação, não estão pensando que o texto literário não interprete aspectos da realidade, mas que o faz de maneira indireta, recriando o real num plano imaginário. Por exemplo, Graciliano Ramos, em *São Bernardo*, inventou um certo Paulo Honório e uma certa Madalena para revelar como são tantos paulos honórios e tantas madalenas, respectivamente, o burguês empreendedor, enérgico, que pretende possuir e dirigir o mundo, e o ser que se orienta por um humanismo piegas. Eça de Queirós imaginou um certo Conselheiro Acácio, que mostra como são tantos conselheiros acácios, ridiculamente sentenciosos, que falam gravemente de coisas vazias e convencionais. Esse critério põe em evidência aspectos importantes da obra literária, mas esbarra num problema de difícil solução: como diferenciar o real do fictício em certas situações de comunicação.

Em função do que se disse, a demarcação deve ser buscada em outro lugar. A primeira característica é a relevância do plano da expressão, que, nele, serve não apenas para veicular conteúdos, mas para recriá-los em sua organização. A Semiótica francesa considera os textos poéticos sistemas semi-simbólicos (Greimas e Courtés 1986: 203-206).

Um sonho

Na messe, que enlourece, estremece a quermesse...
O Sol, o celestial girassol, esmorece...
E as cantilenas de serenos sons amenos
Fogem fluidas, fluindo à fina flor dos fenos...
A estrelas em seus halos
Brilham com brilhos sinistros...
Cornamusas e crótalos,
Cítolas, cítaras, sistros,
Soam suaves, sonolentos,
Sonolentos e suaves
Em suaves,
Suaves lentos lamentos
De acentos

Graves,
Suaves...
(Castro, 1974: 38-39).

Esse poema tem uma tessitura sonora bastante rica. Vamos mostrar alguns exemplos em que o plano da expressão se articula com o do conteúdo para criar a significação global do texto:

- a) a sequência de palavras terminadas em *-ece* (*-esse*) e em *-enos* (*-enas*) faz pensar nos sons da festa, da música, que se repetiam;
- b) a aliteração do /l/ no 4º verso insinua o movimento do feno ao sopro da brisa;
- c) a aliteração do /l/ e /lh/ dá idéia do cintilar das estrelas;
- d) a assonância do /i/ no 6º e 8º versos evoca, respectivamente, cintilações e sons agudos;
- e) a aliteração do /s/ (grafado *c* ou *s*) subentende o som repetido de instrumentos, que se prolonga, como o indicam as nasais;
- f) palavras repetidas criam um ritmo langoroso, cuja languidez se manifesta nos /l/ de *lentos lamentos*.

Haveria ainda outros fatos do plano de expressão desse poema a comentar, mas esses bastam para comprovar que fruir um texto literário é perceber essas recriações do conteúdo na expressão e não só compreender os significados.

Quem escreve um texto literário não quer apenas dizer o mundo, mas recriá-lo nas palavras, de forma que, nele, importa não só o que se diz, mas também o modo como se diz.

A mensagem literária é auto-centrada, isto é, o autor procura recriar certos conteúdos na organização da expressão. Múltiplos recursos são usados para isso: ritmos, sonoridades, distribuição de seqüências por oposições e simetrias, repetição de palavras ou de sons (rimas), etc.

Outra característica do texto literário é sua intangibilidade. Por causa da relevância do plano da expressão, quando se resume um poema ou um romance, perdem eles todo o encanto. Não se pode trocar palavras por sinônimos, mudar a ordem dos termos, etc.

Outra característica é que o texto literário é conotativo, isto é, cria novos significados. Enquanto o texto não poético aspira à denotação, o texto com função estética busca a conotação.

Outra característica é que, no uso estético da linguagem, procura-se desautomatizá-la, criar novas relações entre as palavras, estabelecer associações inesperadas e insólitas entre elas, para tornar singular sua combinatória e, assim, revelar novas maneiras de ver o mundo. Quando o narrador de *Esau e Jacó*, de Machado de Assis, diz que «a dança é antes um prazer dos olhos que dos pés», conclui afirmando que «a razão (de tal julgamento) não é só dos anos *longos e grisalhos*» (1979, vol. I, p. 1006). Essa combinatória mostra que ele já não é jovem: grisalho intensifica a quantidade de anos.

O texto utilitário busca ter um único significado, enquanto a linguagem em função estética é plurissignificativa. O texto em função estética instala internamente a ambivalência, mostrando, por meios discursivos e narrativos, o caráter discursivo e, portanto, relativo da verdade, dos pontos de vista. Por jogos de manipulação e de contramanipulação, pelo desvelamento da polifonia, pelo desdobramento dos valores na narrativa, que tem sempre uma dimensão polêmica, e, principalmente, pelas várias isotopias do texto, que permitem várias leituras, o texto poéticos mostra múltiplos pontos de vista sobre uma dada realidade.

A linguagem em função estética, que caracteriza o texto literário, apresenta, em síntese, os seguintes traços: relevância do plano da expressão, intangibilidade da organização lingüística, criação de conotações, desautomatização, plurissignificação.

A tradição de estudos estilísticos em língua portuguesa centra-se numa Estilística da língua, que busca examinar os recursos expressivos do idioma, passa por estudos de Estilística Literária, seja da Estilística idealista, seja da Estilística estrutural, e chega aos enfoques discursivos atuais. Nesse momento, o que se faz é uma tentativa de definir o estilo e operar uma análise estilística a partir de teorias do texto e do discurso, principalmente a Semiótica francesa e a Análise do Discurso de linha francesa (ver, por exemplo, Possenti 1988). O trabalho ainda está no início, pois nenhuma dessas duas teorias têm uma concepção suficientemente desenvolvida de estilo.

JOSÉ LUIZ FIORIN
Universidade de São Paulo

BIBLIOGRAFIA

- ANDRADE, C. D. (1983): *Prosa e poesia*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar.
- ANDRADE, M. de (1978): *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*, Rio de Janeiro, Livros Técnicos e Científicos; São Paulo, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia.
- ASSIS, Machado de (1979): *Obra completa*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar.
- AUTHIER-REVUZ, J. (1982): «Hétérogénéité montréalaise et hétérogénéité constitutive: éléments pour une approche de l'autre dans le discours», *DRLAV*, Paris, 26: 91-151.
- (1990): «Heterogeneidade(s) enunciativa(s)», *Cadernos lingüísticos*. Campinas, UNICAMP, 19: 25-42.
- (1995): *Ces mots qui ne vont pas de soi. Boucles réflexives et non-coïncidences du dire*, 2 vols, Paris, Larousse.
- BAKHTIN, M. (1970a): *La poétique de Dostoïewski*, Paris, Seuil.
- (1970b): *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard.



- (1992): *Estética da criação verbal*, São Paulo, Martins Fontes.
- (1979): *Marxismo e filosofia da linguagem*, São Paulo, Hucitec.
- (1988): *Questões de literatura e estética (a teoria do romance)*, São Paulo, Hucitec/Editora da UNESP.
- BALLY, C. (1941): *El lenguaje y la vida*, trad. de Amado Alonso, Buenos Aires, Losada.
- (1952): *Traité de stylistique française*, 2 vols., Paris, Klincksieck.
- BANDEIRA, M. (1973): *Estrela da vida inteira*, 4 ed., Rio de Janeiro, J. Olympio.
- (1983). *Poesia completa e prosa*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar
- BOSI, A. (1975): *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo, Cultrix.
- BRUNEAU, C. (1975): «Stylistique appliquée: une science de ramassage», in GUIRAUD, P. e KUENTZ, P. *La stylistique. Lectures*, Paris, Klincksieck.
- CASTRO, E. de (1974): «Um sonho», in AMORA, A. Soares. *Presença da Literatura Portuguesa*, 4 ed., São Paulo, Difel.
- COHEN, J. (1974): *Estrutura da linguagem poética*, São Paulo, Cultrix/EDUSP.
- CORREIA, R. (1976): *Poesia*, 4 ed., Rio de Janeiro, Agir.
- CRESSOT, Marcel (1974): *Le style et ses techniques*, 8 ed., Paris, P.U.F.
- DIJK, T. A. van (1981): «The Pragmatics of Literary Communication», in *Studies in the Pragmatic of Discourse*, The Hague, Mouton.
- GREIMAS, A. J. e COURTES, J. (1979): *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette.
- (1986): *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, tomo 2. Paris, Hachette.
- LAPA, M. R. (1945): *Estilística da Língua Portuguesa*, Lisboa, Seara Nova.
- MAINGUENEAU, D. (1983): *Sémantique de la polémique. Discours religieux et ruptures idéologiques au XVIIe siècle*, Lausanne, L'Âge d'Homme.
- (1984): *Genèses du discours*, Bruxelas, Pierre Mardaga.
- (1987): *Nouvelles tendances en analyse du discours*, Paris, Hachette.
- MAROUZEAU, J. (1969): *Précis de stylistique française*, Paris, Masson.
- MARTINS, N. S.A. (1989): *Introdução à Estilística*, São Paulo, T. A. Queiroz/EDUSP.
- MATTOSO CÂMARA Jr., J. (1977): *Contribuição à Estilística Portuguesa*, 3 ed., Rio de Janeiro, Ao Livro Técnico.
- MELO, G. C. de (1976): *Ensaio de Estilística da Língua Portuguesa*, Rio de Janeiro, Padrão.
- POSSENTI, S. (1988): *Discurso, estilo e subjetividade*, São Paulo, Martins Fontes.
- RIFFATERRE, M. (1973): *Estilística estrutural*, São Paulo, Cultrix.